

Van der Goës : huit reproductions fac-simile en couleurs

| Van der Goës : huit reproductions fac-simile en couleurs. 1912.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisationcommerciale@bnf.fr.

No. 36

12 à 6 (36)
LES PEINTRES ILLUSTRES

1.95

VAN DER GOES

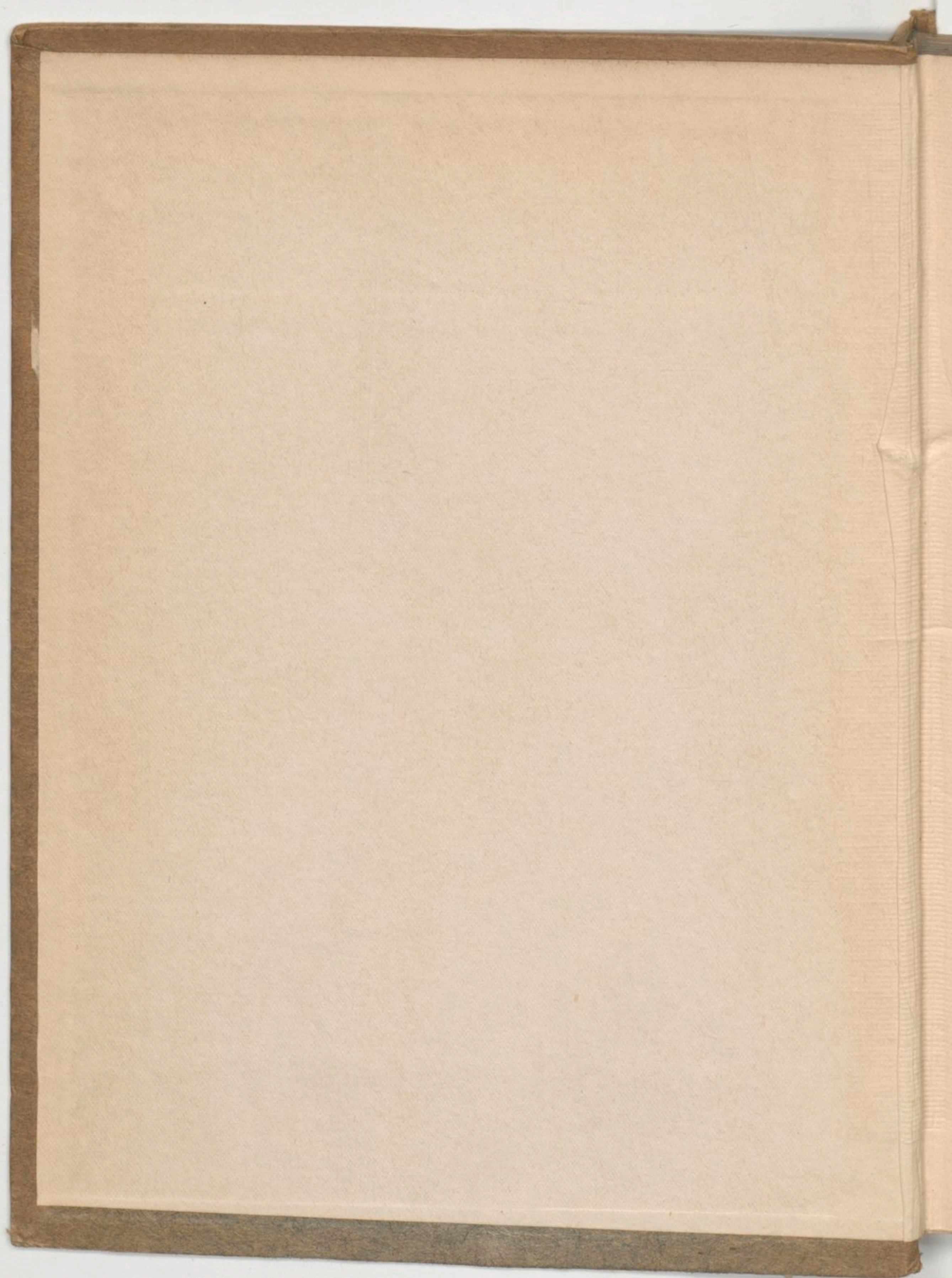


Institut National d'Histoire de l'Art

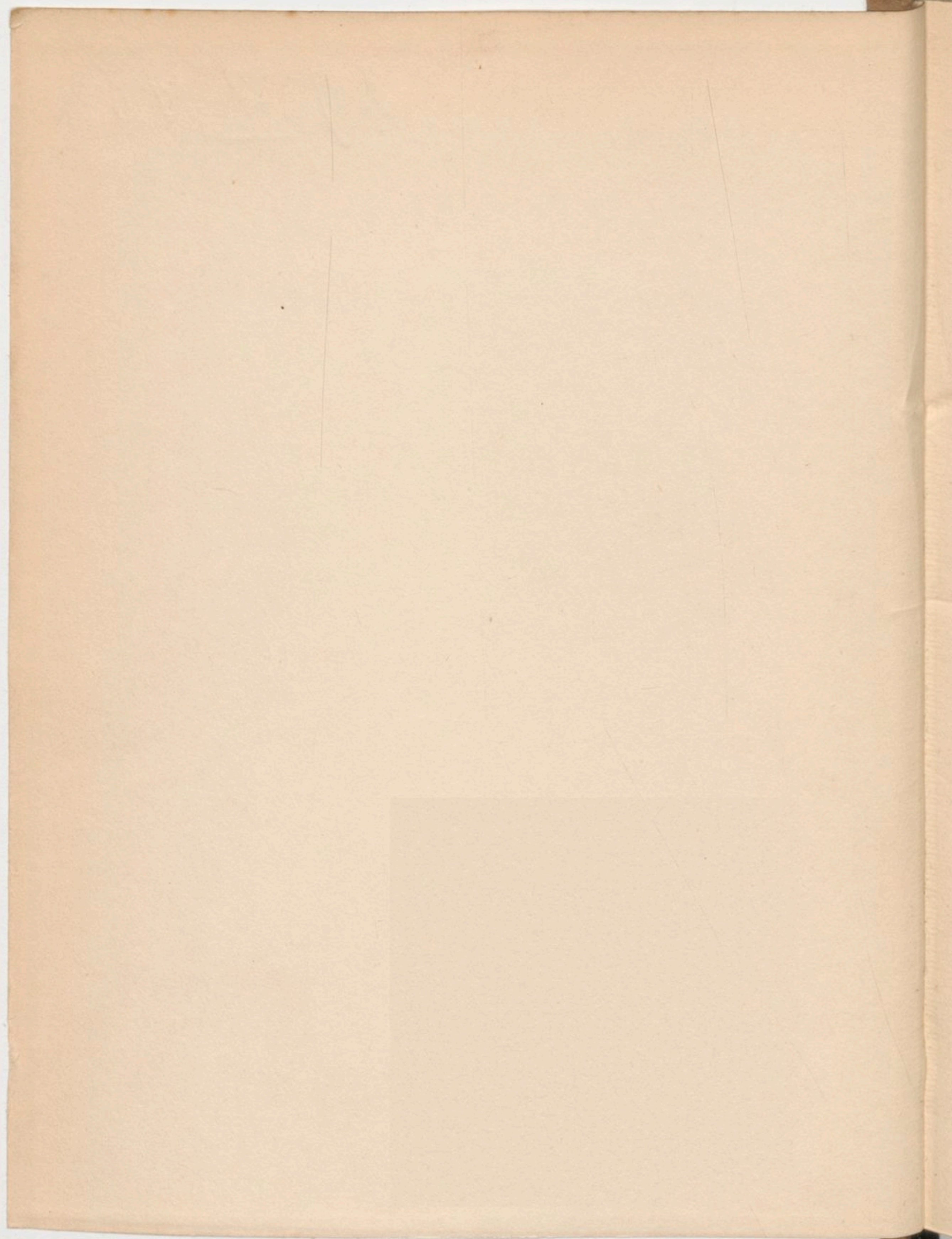


090101766707

ARTISTIC-BIBLIOTHÈQUE en COULEURS
PIERRE LAFITTE & C^{IE} ÉDITEURS



~~19 d 18~~



LES PEINTRES
ILLUSTRES

HUGO VAN DER GOËS
(1420-1482)

HUGO VON DER GOSS

1844-1892

LA MORT DE LA VIERGE

(Musée de Bruges)

Dans cette composition, l'une des plus belles de Van der Goës, il faut admirer surtout la science des groupements, la vérité des attitudes et l'impression véritablement dramatique qui se dégage de la scène. Le coloris en est d'une fraîcheur et d'une harmonie remarquables.



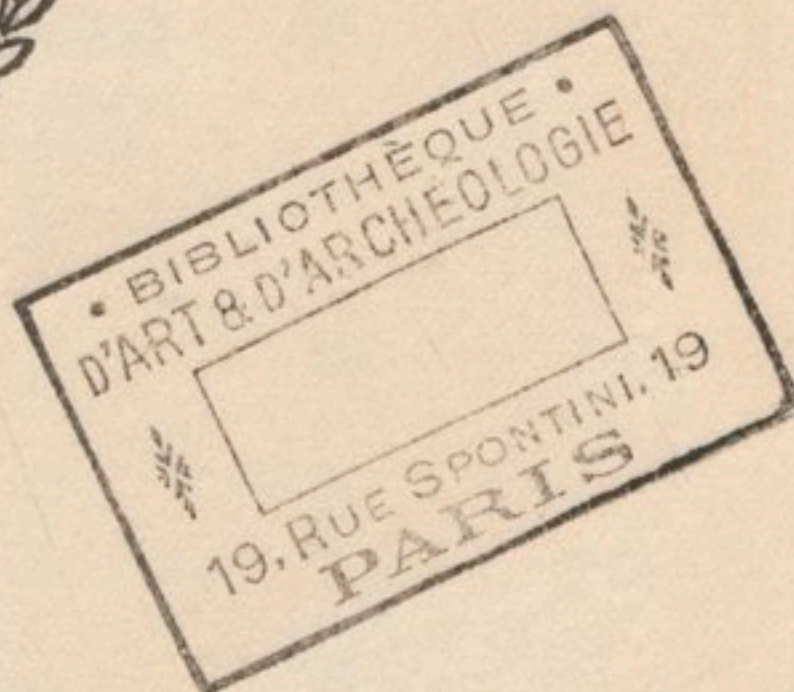
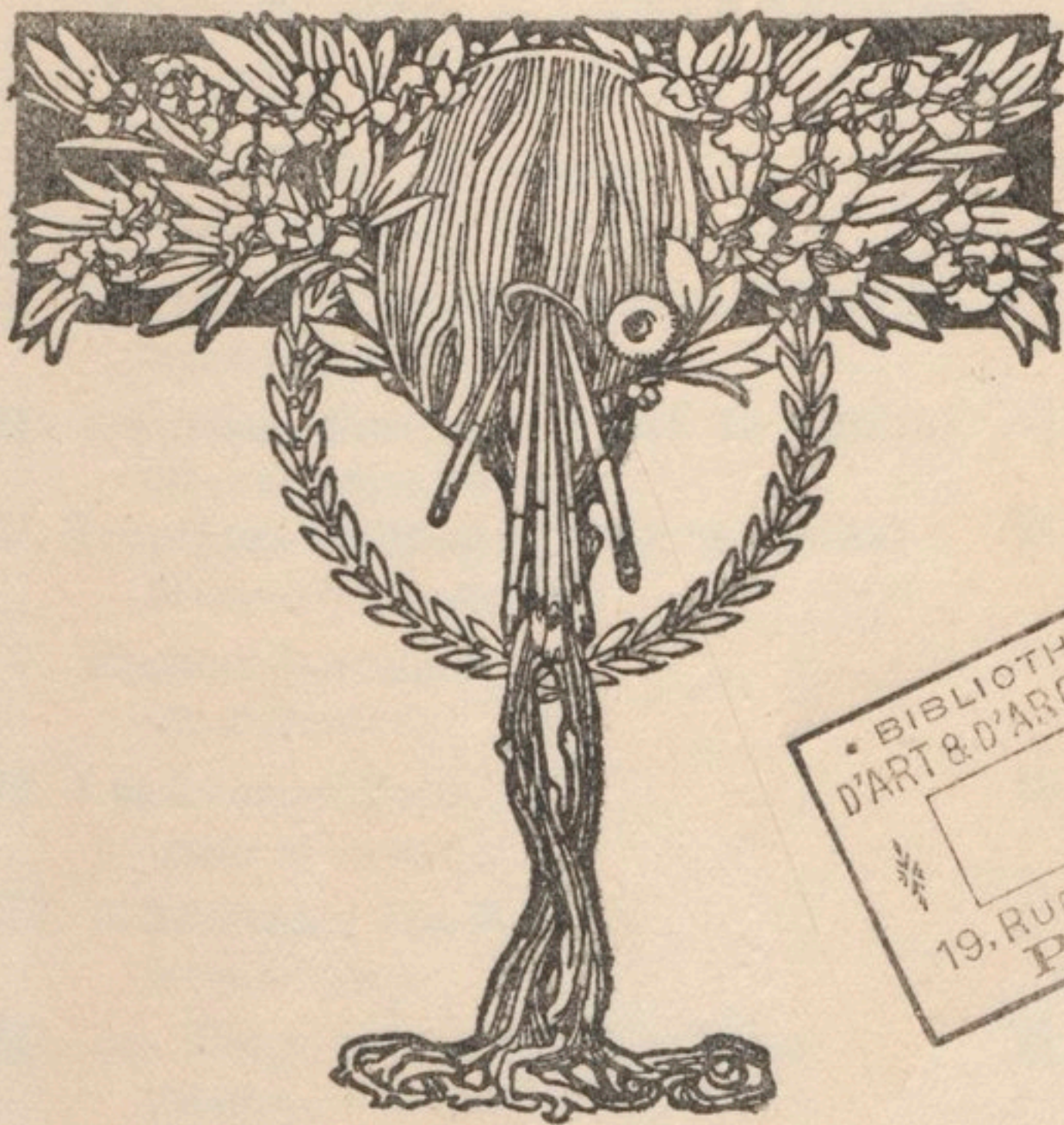
LES PEINTRES ILLUSTRES

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE

M. HENRY ROUJON

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Van der GoësHUIT REPRODUCTIONS FAC-
SIMILE EN COULEURSPIERRE LAFITTE ET CIE
ÉDITEURS

90, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
I. Sa vie	21
II. Le tryptique Portinari	53
III. Le cloître, la folie et la mort.	62

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Planches.

I. La mort de la Vierge	Frontispice
(Musée de Bruges.)	
II. Tryptique Portinari (Panneau central)	15
(Musée des Offices.)	
III. Tryptique Portinari (Volet de gauche)	23
(Musée des Offices, Florence.)	
IV. Tryptique Portinari (Volet de droite)	31
(Musée des Offices, Florence.)	
V. Thomas Portinari	47
(Musée d'Anvers.)	
VI. Les Lamentations.	55
(Musée de Vienne.)	
VII. L'Adoration des Mages	63
(Musée de Vienne.)	
VIII. La Vierge tenant l'Enfant Jésus	71
(Pinacothèque de Munich.)	

POUR PARAÎTRE LE 1^{er} DE CHAQUE MOIS :

HÉBERT.

ALBERT DÜRER.

HENNER.

PAUL BAUDRY.

GOYA.

LE BRUN.

FANTIN-LATOURET.

LOUIS DAVID.

BASTIEN-LEPAGE.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

DECAMPS.

ROSA BONHEUR.

DÉJÀ PARUS :

VIGÉE-LEBRUN.

REMBRANDT.

REYNOLDS.

CHARDIN.

VELASQUEZ.

FRAGONARD.

RAPHAËL.

GREUZE.

FRANZ HALS.

GAINSBOROUGH.

L. DE VINCI.

BOTTICELLI.

VAN DYCK.

RUBENS.

HOLBEIN.

LE TINTORET.

FRA ANGELICO.

WATTEAU.

MILLET.

MURILLO.

INGRES.

DELACROIX.

LE TITIEN.

COROT.

MEISSONIER.

VÉRONÈSE.

PUVIS DE CHAVANNES.

QUENTIN LA TOUR.

H. ET J. VAN EYCK.

NICOLAS POUSSIN.

GÉRÔME.

FROMENTIN.

BREUGHEL LE VIEUX.

GUSTAVE COURBET.

HUGO VAN DER GOËS

(1420-1482)

L'ABSENCE, en tête de ce livre, de la vignette habituelle, dit assez la pénurie des documents en ce qui concerne Van der Goës. Nul peintre, nul graveur ne nous ont transmis son image. Dans la vie de cet artiste qui fut célèbre, les obscurités abondent. On ignore la date précise et même le lieu de sa naissance. Son œuvre elle-même a suscité les controverses. A perte de vue les critiques ont épilogué pour lui attribuer ou lui contester les tableaux incertains dont il eut pu être l'auteur. Tour à tour, suivant les opinions, on charge son nom d'une œuvre immense ou l'on réduit son bagage authentique au seul tryptique de Florence.

12 HUGO VAN DER GOËS

Certains musées s'enorgueillissent de tableaux de Van der Goës qu'on a d'excellentes raisons de considérer comme apocryphes; d'autres, au contraire, possèdent des œuvres où tout, même la signature, trahit la main du grand Flamand et n'osent pas en certifier l'authenticité. Une atmosphère de doute plane sur le peintre et sur sa peinture.

Comment expliquer les ténèbres dont s'enveloppe ce personnage, réputé cependant pour avoir tenu, de son vivant, le sceptre de la peinture dans les Flandres? Est-ce une simple ironie de la Destinée ou n'y a-t-il pas plutôt ingratitude flagrante de la postérité?

Pour décider en pareille matière, il faut d'abord connaître l'époque à laquelle vécut Van der Goës et le pays auquel il appartint.

Et d'abord, constatons que ce peintre ne fut pas seul à subir cette disgrâce; il la partage avec bon nombre d'artistes du ^{xv}^e siècle,

HUGO VAN DER GOËS 13

même les plus illustres, tels que les frères Van Eyck et Rogier van der Weyden. Que savons-nous d'Hubert van Eyck? Avons-nous un portrait de lui? Sommes-nous bien certains que les deux têtes coiffées du bonnet d'hermine des électeurs, qui figurent dans un groupe de *l'Adoration mystique*, sont bien celles d'Hubert et de son frère? Pouvons-nous affirmer seulement qu'Hubert est bien l'auteur de ce tryptique ou tout au moins d'une partie de cette œuvre fameuse? Nous nous croyons mieux renseignés sur son cadet, mais qui peut dire si les toiles qui lui sont attribuées sont bien de lui et si au contraire il n'est pas le véritable auteur de bon nombre d'autres qu'on lui conteste? Van der Weyden, à première vue, semble moins énigmatique sans que, pour lui non plus, la critique arrive à s'accorder parfaitement.

L'explication de cette énigme, on la trouverait

14 HUGO VAN DER GOËS

assez facilement dans la condition toute particulière qui était faite aux peintres de cette époque. Généralement attachés à quelque puissant seigneur, vivant dans les cours fastueuses de princes amis des arts, les peintres abdiquent en quelque sorte leur personnalité en même temps que leur indépendance. Ils sont appointés, défrayés, à l'abri du besoin, mais, quelque enviable qu'il paraisse, leur sort est l'ennemi de leur propre gloire. Ils vivent à la cour de leur protecteur, mais ils n'y figurent que comme de minces personnages ; quel que soit leur génie, ils y jouent un rôle subalterne et ne s'égarent jamais aux gentilshommes ignorants et brutaux de l'entourage princier. On leur témoigne des égards, on apprécie leur mérite, et rien de plus ; ils ne sortiront pas de la classe inférieure où les relègue leur naissance.

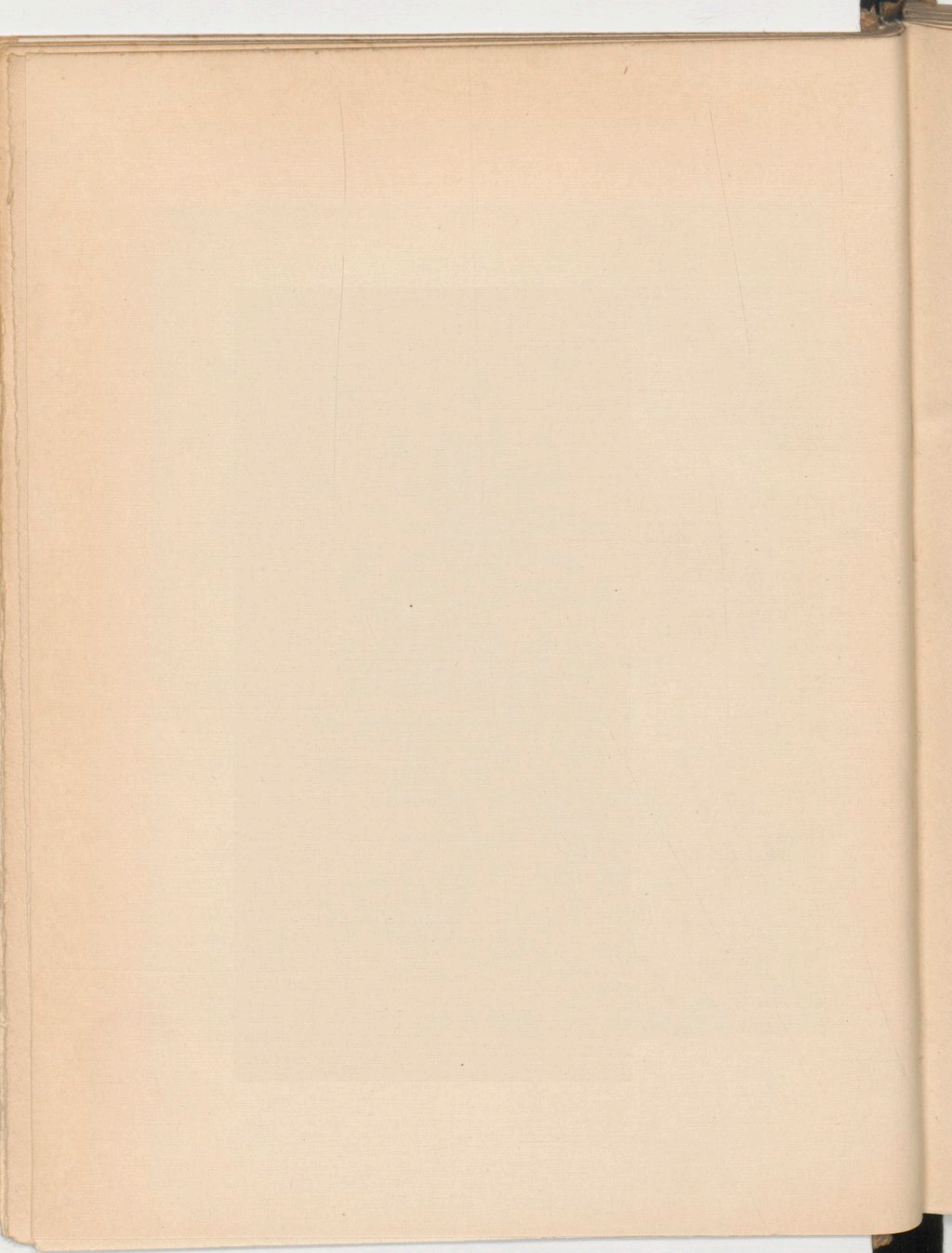
Pour comble de malechance, il ne leur reste

LE TRYPTIQUE PORTINARI (*Partie centrale*)

(Musée des Offices, Florence)

La partie centrale de ce tryptique fameux représente *la Vierge adorant l'Enfant Jésus*. Ce tryptique est, avec le célèbre rétable de Saint-Bavon, peint par les frères Van Eyck, l'une des œuvres artistiques les plus considérables du xv^e siècle. Dans ce sujet tant de fois traité par les peintres de tous les pays, Van der Goës a déployé une science, une habileté que peu de ses successeurs ont égalée. La minutie du détail, poussée à l'extrême, loin de nuire à la beauté de l'ensemble, ajoute un charme de plus à cette scène biblique.





HUGO VAN DER GOËS 17

plus aucun point de contact avec les roturiers dont ils se sont éloignés. Le peuple ne les connaît pas, ou, s'il les connaît, ils les assimile à cette noblesse détestée qui le pressure ; leurs œuvres, quand il les voit, ne peuvent rien pour leur réputation, car elles n'éveillent que de vagues sentiments dans l'âme fruste et primitive des paysans. Connus des grands mais dédaignés d'eux, ignorés du vulgaire, leur existence reste anonyme et leur mémoire, après quelques générations, s'enveloppe d'obscurité. Egalemeut anonyme est leur labeur : travaillant pour le compte et sous les ordres de leur patron, ils n'affirment pas leur personnalité en signant leurs toiles ; elles ne lui appartiennent pas. C'est pour cela que la plupart des œuvres de cette époque ne portent pas de signature et déroutent aujourd'hui la perspicacité des critiques.

Il semble, malgré cela, que la tradition

18 HUGO VAN DER GOËS

orale ou écrite devrait laisser des traces de ces hommes qui furent grands par leur génie. Les primitifs flamands n'eurent pas ce bonheur. Durant des siècles, leur art charmant a été méprisé. La Renaissance a feint d'ignorer ces " gothiques " naïfs et anachroniques qui paraient leurs Vierges de grandes robes de velours et qui habillaient les rois Mages de pourpoints et de chausses.

Plus équitable et moins exclusive, la critique moderne a fait un retour vers ces belles peintures du xiv^e et du xv^e siècle ; elle en a compris le sentiment profond, l'inspiration réelle et la beauté sereine. Mais quand il s'est agi de faire, à chacun de ces délicieux artistes, la part de gloire qui lui revient, elle s'est heurtée aux incertitudes.

Pour Van der Goës, la destinée fut plus injuste encore, si possible. Van Eyck, lui, fut le familier de la Cour de Bourgogne ; traité

HUGO VAN DER GOËS 19

avec honneur par les gentilshommes, il possédait la faveur du duc lui-même qui, à plusieurs reprises, lui confia des missions diplomatiques importantes. Le patronage de ce prince éclairé et aimable n'était pas, d'ailleurs, très exigeant : Van Eyck vivait à Bruges le plus souvent et y exécutait de nombreux travaux pour les riches marchands de la ville ou pour les chapitres des paroisses. Il touchait, malgré cela, l'allocation annuelle attachée à son titre de peintre et de valet de chambre de Philippe le Bon.

Un jour, le trésorier de la cour imagina de supprimer la pension de Jean van Eyck sous le prétexte qu'il était toujours absent et qu'il n'accomplissait aucune peinture pour le compte du duc. Surpris de ne point recevoir les quartiers de sa pension, Van Eyck s'informa du motif et, l'ayant connu, s'adressa directement à Philippe le Bon et lui témoigna respectueu-

20 HUGO VAN DER GOËS

sement mais fermement, son intention de renoncer à un honneur qui lui valait un tel affront. Cela ne faisait point l'affaire du duc qui mettait une coquetterie particulière à s'entourer d'artistes de talent et qui ne voulait en aucune façon se séparer de Jean van Eyck, qu'il estimait. Il morigéna sévèrement son argentier et veilla lui-même à ce que les arrérages impayés fussent exactement comptés. Il y ajouta même un cadeau.

Van der Goës ne bénéficia d'aucun avantage de ce genre. Sa vie fut modeste, retirée, et il ne connut ni la faveur des grands ni les douceurs de la renommée. Seuls, quelques bourgeois et quelques chanoines apprécièrent son art et confièrent au peintre l'exécution de tableaux religieux. Mais que valait cette gloire restreinte, comparée à l'éblouissante mémoire laissée par les Van Eyck, comparée surtout à l'espèce de dictature artistique que

HUGO VAN DER GOËS 21

Rogier van der Weyden exerça si longtemps sur les pays de Flandre? Lorsque celui-ci eut disparu, Van der Goës réussit, après de nombreuses années de labeur, à se pousser au premier rang; ses compatriotes le considérèrent un moment comme le plus grand peintre de l'époque, mais cet éclat fut éphémère. Le génie s'éteignit brusquement, anéanti par une de ces catastrophes où sombre l'esprit avant le corps. Il devint fou.

SA VIE.

Où naquit Van der Goës? Cette question se pose pour lui comme elle se pose pour les Van Eyck et pour la plupart des peintres flamands de cette époque. Les opinions sont aussi nombreuses que diverses. Suivant les uns, il serait d'origine hollandaise et aurait vu le jour à Leyde; Van Mander croit qu'il naquit à Bruges, où s'écoula d'ailleurs la plus grande

22 HUGO VAN DER GOËS

partie de son existence ; Vasari lui assigne Anvers comme lieu de naissance et l'appelle Hugo d'Anvers.

Il y a tout lieu de penser aujourd'hui que Van der Goës naquit à Gand. On se base pour l'affirmer sur un document qui semble probant ; ce sont les comptes de la ville de Louvain, de l'année 1479 à l'année 1480, et sur lesquels on retrouve les traces de commandes exécutées par Van der Goës pour le compte de la cité.

Si on sait peu de choses sur la naissance de Van der Goës, on ignore absolument tout de sa jeunesse, de sa vocation artistique, de ses débuts et des maîtres qui l'initèrent à la peinture.

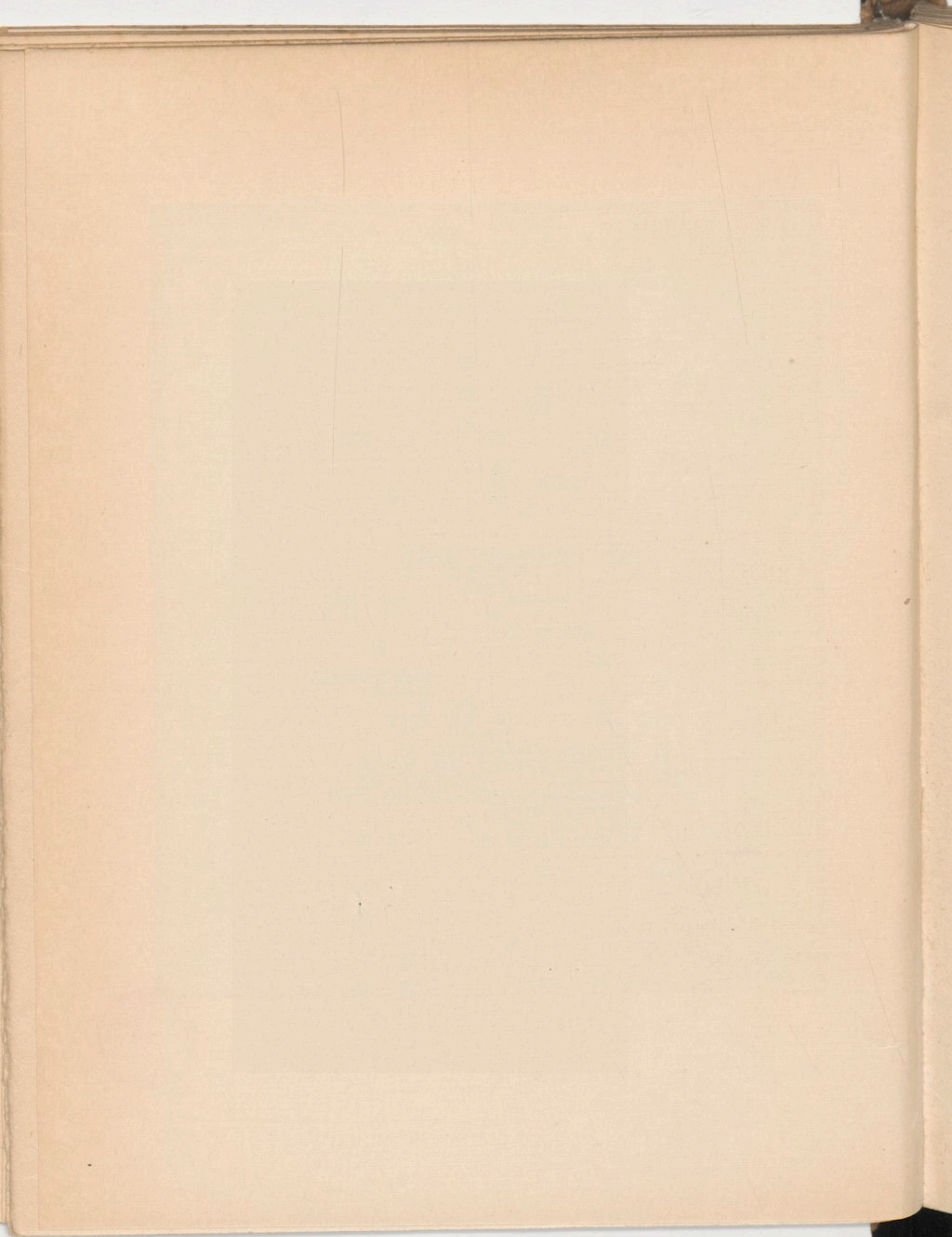
D'après Van Mander, Van der Goës aurait été l'élève de Jean van Eyck, de qui il aurait appris l'art de la peinture à l'huile. Affirmation gratuite que rien ne confirme, que tout semble,

L'ADORATION DES MAGES

(Musée de Vienne)

Ce tableau nous paraît être improprement appelé *Adoration des Mages*. Rien, dans l'exécution admirable de cette toile, ne rappelle la scène de Bethléem. Il est plus probable qu'il s'agit d'une des nombreuses Vierges peintes par Van der Goës et que le personnage agenouillé représente simplement le donateur du tableau.





HUGO VAN DER GOËS 25

au contraire réfuter. Un simple examen des dates suffit à démontrer l'impossibilité d'une initiation de Hugo van der Goës par l'illustre peintre de *l'Adoration de l'Agneau*. En effet, les premières œuvres signées de Van der Goës portent les dates de 1467, 1472 et sont postérieures de près de trente ans à la mort de son prétendu maître. Comme il semble être mort jeune et que sa manière se rapproche beaucoup de celle de Memling, on peut, sans craindre de se tromper, supposer qu'ils ont étudié en même temps. Peut-être l'un et l'autre s'initiaient-ils à la peinture dans l'atelier célèbre de Dierick Bouts, l'un des maîtres de l'art flamand au xv^e siècle.

Que Van der Goës n'ait pas été l'élève de Jean van Eyck, cela ne fait plus aucun doute aujourd'hui. Néanmoins, toute son œuvre connue atteste l'influence que le peintre de Philippe le Bon exerça sur lui. Les témoignages sont

26 HUGO VAN DER GOËS

d'ailleurs formels. Van der Goës était un admirateur enthousiaste du grand maître de Bruges; il passait tous les jours de longues heures dans la contemplation du polyptyque de Saint-Bavon. Et peut-être fut-ce là sa principale et sa plus profitable école. Son style est le même; on remarque même, dans sa manière, une tendance plus marquée vers l'art sévère et majestueux de Hubert van Eyck que vers celui, moins vigoureux, de son cadet. Par leur fermeté, par la dignité des personnages, les compositions qu'on peut lui attribuer avec certitude rappellent les belles et nobles figures de Dieu le Père, de la Vierge et de saint Jean qui forment la partie supérieure de *l'Adoration de l'Agneau*.

La technique de Van der Goës se rapproche également beaucoup, nous l'avons dit, de celle de Memling, qui vivait à Bruges en même temps que lui. Lequel des deux peintres fut supérieur

HUGO VAN DER GOËS 27

à l'autre, il serait hasardeux de le décider, les termes de comparaison faisant défaut. Car si l'œuvre de Memling est assez nombreuse, les pièces authentiquement exécutées par Van der Goës sont extrêmement rares, mais celles que l'on possède, notamment *le Triptique Portinari* de Florence, témoignent d'une science, d'une habileté, d'une fermeté d'exécution qui leur permettent de soutenir ce redoutable parallèle. Memling fut plus célèbre et mérita le nom de Fra Angelico du Nord. En effet, la caractéristique de son art consiste en un charme angélique absolument ignoré des autres peintres de son pays. De tous les Primitifs flamands, il est le seul qui ait su donner à ses figures de Madones et de Saints une suavité véritablement céleste. Les autres, même les plus grands, comme Van Eyck, Van der Weyden, Dierick Bouts, s'inquiètent peu d'idéaliser leurs personnages : ils n'en aperçoivent

28 HUGO VAN DER GOËS

que la forme extérieure, purement humaine; leur seule recherche se borne à la vérité dans l'attitude et l'expression, mais ne va pas au delà. Leurs Vierges n'ont rien de recueilli; elles ne possèdent ni grâce ni beauté; ce sont de bonnes bourgeoises flamandes bien vivantes, un peu vulgaires, s'attendrissant sur le sort de Jésus-Enfant comme toute mère affectueuse peut le faire, mais non pas avec cette sollicitude empreinte de respect et d'adoration que Memling sut traduire si magnifiquement.

Van der Goës tenait davantage de Van Eyck que de Memling. Il était en cela plus véritablement Flamand. Son art est un art de précision, de minutie dans le détail, de recherche savante et en quelque sorte de traduction littérale de la nature. Il semble toutefois avoir eu, par instants, des échappées d'idéalisme et l'on peut signaler, dans telle figure de ses *Lamentations*, des attitudes douloureuses où

HUGO VAN DER GOËS 29

ne s'exprime pas seulement la souffrance humaine mais où se révèlent des émotions supraterrrestres supérieurement rendues.

Et que dire de sa couleur? Les Primitifs flamands héritiers de Van Eyck avaient à un degré rare le don d'allier les couleurs les plus vives, les tonalités les plus violentes sans les faire se heurter. Les rouges ardents et les verts aveuglants se marient avec des jaunes qui flamboient. En des mains inhabiles, ces rutilances entraîneraient la cacophonie; sous leur palette prestigieuse, tout se fond, tout s'harmonise en des ensembles admirables et chatoyants.

Plus que tout autre, Hugo de Bruges eut le sentiment inné du coloris. Il juxtapose les tons les plus hostiles et son art merveilleux arrive à les unir rythmiquement. Quelle plus belle preuve en donner que cette *Mort de la Vierge* où tout éclate en vigueur, le rouge, le bleu, le

30 HUGO VAN DER GOËS

vert, et où tout concourt à une composition d'une parfaite eurythmie!

C'est par cette science de la couleur autant que par le caractère général de ses compositions qu'Hugo van der Goës procède directement des frères Van Eyck.

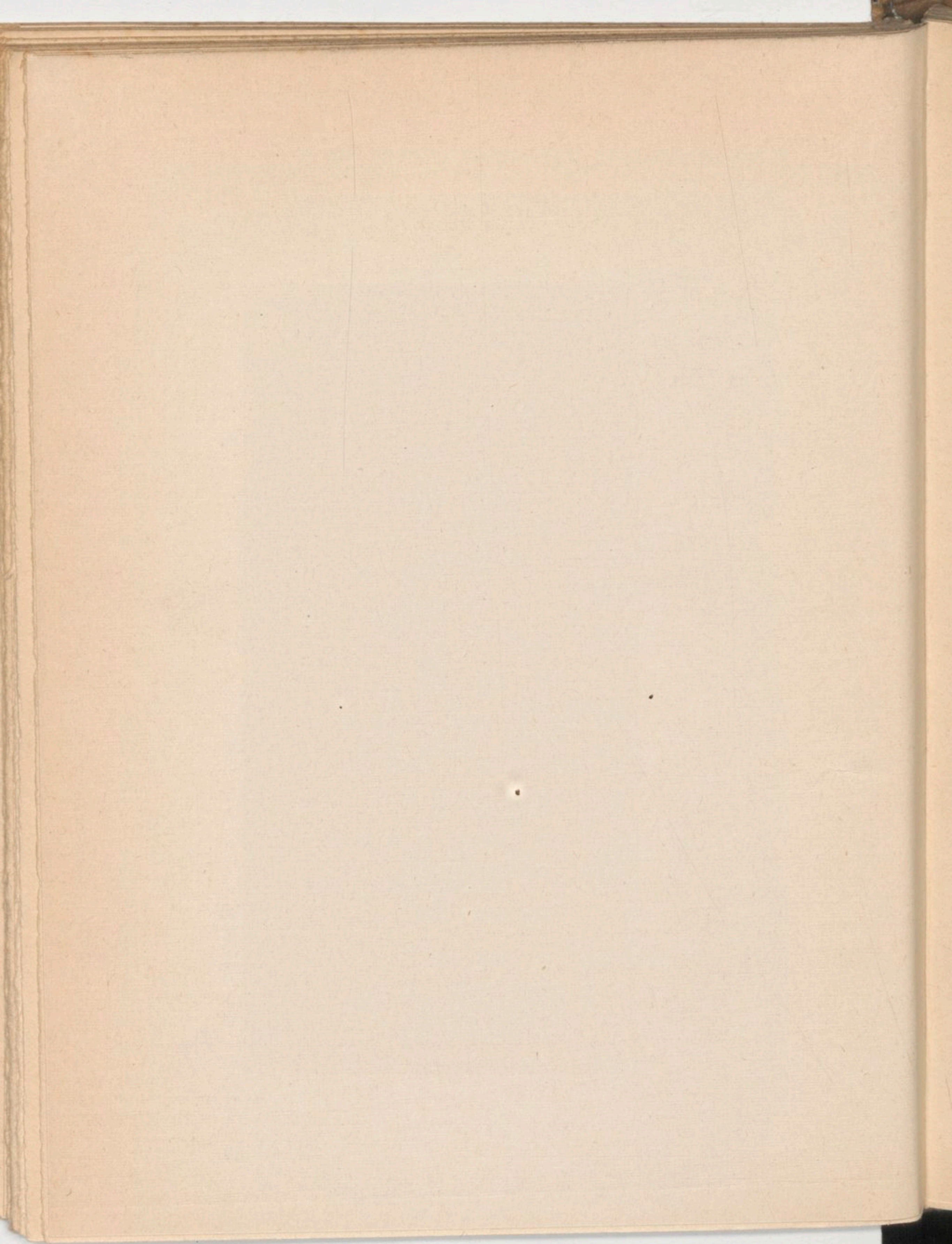
Quels qu'aient été ses maîtres, il peut se placer sans aucun désavantage à côté d'eux. Il n'est pas inférieur, il s'en faut, à Van der Weyden, qui cependant avait étudié sous la direction immédiate de Van Eyck, dont il fut le plus brillant élève. Van der Weyden accuse plus de souplesse, d'habileté, de métier; son imagination apparaît plus vive, sa composition plus adroite; Van der Goës me semble l'emporter par une plus exacte compréhension du sujet par un sentiment plus vrai des attitudes et surtout par une fermeté plus grande du dessin. Ses personnages donnent une plus réelle impression de vie; moins com-

THOMAS PORTINARI

(Musée de Bruges)

En dehors du tryptique fameux, Van der Goës a représenté le pieux Thomas Portinari qui était en même temps un homme de goût et d'importance. Représentant des Médicis en Flandre, il protégea toujours le peintre dont il estimait le talent et le caractère.





HUGO VAN DER GOËS 33

passés dans leur allure, moins rigides dans leurs mouvements, ils sont toujours à leur place vraie et leurs visages reflètent exactement les émotions que la scène à laquelle ils concourent doivent leur inspirer.

Cependant, tandis que Rogier Van der Weyden est glorieux et admiré, Van der Goës traîne à Gand une existence obscure, sinon précaire. Il n'est pas inconnu, certes, puisque nous le trouvons juré ou sous-doyen du métier des peintres en 1469, 1474 et 1475. Mais la belle époque de la peinture semble passée ; les riches donateurs se font plus rares et commandent moins de panneaux d'autel. Les autorités de la ville estiment le talent de l'artiste, mais ne l'emploient qu'à des besognes médiocres et sans gloire.

Chaque fois qu'une circonstance extraordinaire, fête religieuse ou entrée de prince, exige une décoration des rues ou des édifices publics,

34 HUGO VAN DER GOËS

c'est au pinceau de Van der Goës qu'on a recours. C'est lui qui peint les grands et petits écussons usités dans ce genre de cérémonies. Son talent se dépense dans ces œuvres rapides, insignifiantes et vouées à la disparition, la fête terminée. On doit supposer, bien que rien de tout cela ne soit resté, que l'artiste y apportait une conscience et une habileté réelles, car insensiblement sa renommée grandit et il devint en quelque sorte l'organisateur officiel des réjouissances de la ville.

En même temps que la notoriété les commandes arrivent. Les églises lui confient bientôt l'exécution de tableaux et de verrières, mais toutes ces œuvres ont péri ou ont été disséminées aux quatre coins de l'Europe. Il existe certainement des Van der Goës de par le monde, tableaux sans signature, dont les possesseurs ignorent la valeur et que peut-être ils estiment peu. Espérons que le hasard des

HUGO VAN DER GOËS 35

ventes permettra un jour de grossir le bagage artistique de ce grand Primitif et contribuera à grandir sa gloire. La remarquable beauté du tryptique de Florence fait regretter l'injustice du sort qui semble s'être acharnée à la destruction ou à la dispersion de son œuvre.

Vers cette époque des débuts, Van der Goës peignit, pour l'église Saint-Jacques, une *Vierge tenant l'Enfant Jésus* qui était placée sur le tombeau de Walter Gauthier. Ce tableau a disparu, rien ne prouve qu'il ait été détruit. Peut-être se trouve-t-il encore au fond de quelque province d'Angleterre ou d'Italie, dans une collection particulière. Mais comment authentifier une œuvre traitée si souvent par les Primitifs de tous les pays, comment surtout l'attribuer à Van der Goes sans crainte d'erreur ?

Nous possédons une autre *Vierge portant l'Enfant Jésus avec un ange tendant une fleur*.

36 HUGO VAN DER GOËS

Elle se trouve actuellement à la Pinacothèque de Munich.

La Madone est assise, suivant la formule ordinaire de l'époque, sur un trône placé dans une sorte de cathédre gothique à colonnettes effilées soutenant des ogives percées à jour. La robe de la Vierge descend en plis souples et fort bien drapés jusque sur le sol. Sur ses genoux, retenu par sa mère, l'Enfant Jésus tend ses mains vers un ange rieur, à moitié dissimulé derrière une porte, qui semble jouer avec lui et qui lui tend une fleurette d'un air mutin. De cette gracieuse composition se dégage un charme délicat, une fraîcheur de sentiment si peu habituelle aux peintres flamands, d'ordinaire précis, voire même un peu guindés, que bon nombre de critiques se refusent à y reconnaître la main de Van der Goës. Le Musée de Munich lui-même, possesseur de

HUGO VAN DER GOËS 37

cette toile, n'ose pas en affirmer l'authenticité et n'inscrit le nom de l'auteur qu'en le faisant suivre d'un point d'interrogation plein de réserves.

A ne considérer que la manière dont le peintre a traité son sujet, on peut évidemment concevoir quelques doutes sur l'indentité de son auteur. Van der Goës, pas plus que les autres artistes flamands, n'assouplit pas volontiers sa manière aux scènes de grâce et de délicatesse, mais toute la technique de Van der Goës se révèle dans l'exécution, dans le métier. Que l'on mette en parallèle la *Vierge* de Munich et celle du *Tryptique Portinari* de Florence, c'est évidemment la même main qui a peint les deux tableaux, la même palette qui a fourni des coloris identiques dans leur vibrante luminosité. Je crois que l'on ne peut désavouer l'un sans rejeter l'autre et que, par réciprocité,

38 HUGO VAN DER GOËS

si l'on admet que Van der Goës a peint le tryptique, on doit également admettre qu'il a peint aussi le tableau de Munich.

Il semble bien, d'ailleurs, que les doutes émis à ce sujet sont de date récente. Ils ne furent point partagés par les peintres et les connaisseurs du xv^e et xvi^e siècle qui, tous, attribuèrent sans hésiter à Van der Goës *la Vierge portant l'Enfant Jésus*. Rangeons-nous donc à cette opinion jusqu'à ce que la preuve contraire soit apportée.

Cette œuvre, une des premières connues du célèbre Primitif, nous permet d'apprécier les différences subies par la technique de l'art religieux en Flandre depuis la mort récente de Jean van Eyck.

M. Théodor de Wyzewa a consacré à cette évolution une page remarquable que nous nous faisons un devoir de citer :

« Après Jean van Eyck viennent d'autres

HUGO VAN DER GOËS 39

maîtres, les Rogier van der Weyden, les Hugo van der Goës, les Thierry Bouts qui, tout en continuant son naturalisme, font entrer la peinture flamande dans des voies déjà bien différentes de la voie calme et un peu étroite où il l'a laissée. Ceux-là se rappellent déjà qu'ils ont à peindre des sujets religieux et, pour les bien peindre, ils s'efforcent d'y mettre la plus grande somme possible de mouvement, de vie, d'émotion tragique. Ainsi Rogier van der Weyden prête à ses Vierges des expressions douloureuses et désespérées; ainsi il nous représente les disciples s'abîmant en sanglots au pied de la Croix ou bien il s'efforce de traduire l'agitation amenée dans la Sainte Crèche par l'arrivée des Mages avec leurs présents. Ainsi Hugo van der Goës, vers le même temps que Hans Memling arrivait à Bruges, nous montre la Vierge sous les traits d'une paysanne flamande, silencieuse et triste,

40 HUGO VAN DER GOËS

tandis qu'autour du Dieu nouveau-né des bergers expriment en de joyeuses grimaces l'élan de leur joie et de leur piété. Ainsi Thierry Bouts, entre les années 1460 et 1470, se plaît à représenter les martyres des Saints. Tous ces maîtres, et les Peter Cristus et les Ouwater, pratiquent un art religieux où le plus implacable réalisme s'allie à la recherche de l'expression dramatique; et tous, dans leur réalisme, perdent tout à fait de vue le souci de la beauté. La plus laide des Vierges de Van Eyck (par exemple celle de l'Académie de Bruges) a encore une sérénité qui les transfigure : les Vierges, les Christs, les Saints de Rogier van der Weyden et de Thierry Bouts, infiniment plus vivants, sont aussi infiniment plus laids; et de l'excès même de vérité humaine résulte une impression de prose que ne donnent jamais les œuvres les plus réalistes des peintres primitifs d'Italie ni d'Allemagne.

HUGO VAN DER GOËS 41

On suit là un art qui, cependant, ne peut y parvenir, faute d'admettre cet élément de beauté, ou en tous cas de poésie, sans lequel nous ne saurions concevoir l'émotion religieuse ».

M. Théodor de Wyzeva nous semble avoir montré quelque injustice envers Van der Goës en assimilant son art à celui de Rogier Van der Weyden et de Thierry Bouts. Certes, son réalisme n'est pas douteux ; on peut même dire qu'il atteint à une puissance d'expression que l'on chercherait en vain chez les deux autres. Mais ce que l'on n'y trouve pas davantage et qui se rencontre dans Van der Goës, c'est la flamme intérieure qui illumine et embellit les visages. Sur la laideur de ses Vierges est toujours épandu comme une sorte de rayonnement plein de douceur : on sent en lui la foi profonde qui fait vibrer l'âme et conduit le pinceau.

On lui oppose la suavité idéale et poétique

42 HUGO VAN DER GOËS

des Vierges de Memling, son contemporain. Nous n'avons nulle peine à convenir que ce dernier l'emporte de beaucoup pour la beauté et la noblesse des figures. Mais il ne faut point oublier que nous sommes ici en présence d'un peintre flamand, peignant avec le tempérament propre de son pays, avec ses conceptions artistiques bien différentes des conceptions et du tempérament allemand ou italien.

Or, Memling, que l'on a toujours l'habitude de considérer comme Flamand parce qu'il vécut à Bruges, Memling vient en droite ligne d'Allemagne. De la Flandre il n'a rien, ni l'inspiration, ni le minutieux réalisme ; son art est importé des provinces rhénanes où il naquit. Il n'est Flamand ni d'origine ni d'éducation ; il s'est approprié la technique flamande mais en y adaptant des sentiments et une conception artistique que les Primitifs de

HUGO VAN DER GOËS 43

Bruges et de Gand étaient physiologiquement inaptes à recevoir.

Ne comparons donc pas ces deux artistes si différents et si admirables par leurs qualités particulières ; laissons à chacun d'eux sa part de gloire en regrettant que le lot attribué à Van der Goës se trouve si malheureusement réduit par la disparition presque totale de ses œuvres. Mais le peintre à qui l'on doit *le Tryptique Portinari* supporte sans trop de désavantage le parallèle avec celui de *la Chasse de Sainte Ursule*.

Vers l'époque où il peignait *la Vierge et l'Enfant Jésus*, Van der Goës exécutait une œuvre importante qui eut, au *xv^e* siècle, une réputation considérable. Il s'agit d'*Abigaïl implorant David*. Ce tableau avait été peint à l'huile sur une muraille, dans une maison entourée d'eau, petit castel qui a disparu ou subi des restaurations sans nombre. Quelle était cette maison ;

44 HUGO VAN DER GOËS

où était-elle située? nous l'ignorons absolument et il faut le regretter, car les documents contemporains vantent la finesse et la grâce que l'artiste y avait déployées. Une particularité ajoutait encore à l'intérêt de cette œuvre : Van der Goës y avait représenté une femme de Gand qu'il adorait. La passion avait si bien secondé le talent de l'artiste que, dans la suite, les meilleurs peintres, les plus habiles connaisseurs ne se lassaient pas de contempler la ravissante Abigail.

Les documents de la ville de Gand mentionnent à différentes reprises, mais en termes discrets et sans citer de noms, l'épisode sentimental qui traversa la vie de Van der Goës. Aucune lumière nouvelle n'est venue éclairer les phases obscures de ce roman d'amour. Il semble, au mystère des allusions, que l'objet de cette passion dut être une femme de haute importance et, vraisemblablement, les soupirs du

HUGO VAN DER GOËS 45

de pauvre peintre ne furent ni écoutés ni même entendus, si l'on en juge par le drame inattendu qui hâta sa fin. Il y a certainement corrélation, lien de cause à effet, entre la crise de mysticisme qui jeta Van der Goës hors du monde et le conflit sentimental dont nous ne savons rien, mais d'où nous pouvons augurer, sans crainte d'erreur, qu'il sortit désabusé et meurtri.

L'époque où il peignit *Abigaïl* était probablement la période heureuse, celle des espoirs, peut-être des promesses. Au témoignage des contemporains, Abigaïl, c'est-à-dire la femme aimée, était délicieuse, fine, délicate, de carnation idéale, et vraiment digne d'inspirer une telle passion.

En 1467, Hugo van der Goës est appelé à Bruges pour y exécuter des peintures de circonstance à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, et peu de

46 HUGO VAN DER GOËS

temps après, à l'occasion de la réception de cette princesse en qualité de comtesse de Flandre.

Van der Goes ne fut pas seul à exécuter ces travaux; il se trouva même confondu, presque noyé dans le flot des artistes que l'on avait convoqués à Bruges, de tous les points de la Belgique. Connu et apprécié à Gand, il passa presque inaperçu dans la ville qui avait possédé Van Eyck et se vantait d'être la seule ville artistique de Flandre.

Il participa à la décoration, mais il n'en retira aucune gloire personnelle; c'est à peine s'il y gagna quelque argent. Alors que son compatriote Daniel de Rycke, venu comme lui à Bruges pour le même objet, touchait vingt-trois sous par jour, Van der Goës n'en recevait que quatorze.

Pour l'entrée de la comtesse de Flandre, il fut rémunéré plus largement; on lui paya quatorze livres de gros, somme alors considérable,

LES LAMENTATIONS

(Musée de Vienne)

Il est peu de peintres, parmi les Primitifs, qui aient su donner à leurs personnages, une telle expression de douleur. Tout est admirable de naturel dans ce tableau, notamment la Sainte femme qui essuie, du revers de la main, ses yeux brouillés de pleurs.



HUGO VAN DER GOËS 49

pour décorer les rues de Bruges de figures allégoriques ou historiques.

C'est sans doute à cette époque que se place le *Portrait de Charles le Téméraire*, que beaucoup de critiques attribuent à Van der Goës, et dans lequel en effet se distinguent les qualités essentielles de ce peintre. Il y aurait cependant témérité à affirmer que cette peinture, malgré sa beauté, est de sa main.

Il est infiniment probable, toutefois, que l'artiste, au cours de ses travaux de décoration, dut avoir l'occasion d'approcher le duc de Bourgogne et il n'y aurait aucune invraisemblance à admettre qu'il en avait exécuté le portrait.

Peut-être est-ce ici le lieu de noter la dissemblance absolue qui existait entre le duc Charles et son père Philippe le Bon et combien différentes étaient leurs préoccupations en matière artistique.

50 HUGO VAN DER GOËS

Philippe le Bon fut le prince peut-être le plus éclairé de son siècle. Il était à la fois prudent et énergique, fastueux et ménager de ses deniers ; diplomate habile et plein de ruse, il savait à l'occasion donner de grands coups d'épée et montrer du courage. Mais il estimait davantage les victoires obtenues par l'adresse et l'intrigue, parce qu'elles coûtent moins et qu'elles sont généralement plus profitables. Au surplus, si son rôle politique le poussait à batailler et à ruser, il préférerait par goût la tranquille splendeur d'une cour qu'il avait organisée avec un faste inouï. Lettré et ami des arts, il avait attiré près de lui toutes les célébrités de l'Europe : Jean van Eyck était son peintre et il s'efforçait d'enlever au roi de France, dont il était le vassal peu soumis, ses principaux jurisconsultes et ses lettrés.

Le règne de Philippe le Bon fut une époque

HUGO VAN DER GOËS 51

heureuse pour l'art et pour les artistes. Généreux et d'abord facile, il commandait de nombreux tableaux aux peintres dont il estimait le talent. C'est à son initiative et à ses largesses que l'on doit la majeure partie des œuvres de cette époque et notamment le célèbre polyptyque de *l'Adoration de l'Agneau* et de *la Madone du Chancelier Rolin* qu'il avait commandée à son peintre Van Eyck pour en faire don à l'église d'Autun.

Tout autre était son fils, le duc Charles, connu dans l'histoire sous le nom de Charles le Téméraire. Il possédait des qualités personnelles qui faisaient défaut à son père, notamment une très grande droiture de caractère et une bravoure folle. Comme le duc Philippe, il avait le goût du faste et de la pompe extérieure, mais son âme n'était pas véritablement artiste. Il appréciait mieux un brillant cortège, ruisselant d'or, de pierreries et de pourpre qu'une

52 HUGO VAN DER GOËS

belle peinture. Ses préférences allaient d'instinct aux tournois et aux jeux de la guerre qui satisfaisaient mieux sa nature primesautière et bouillante. Beaucoup moins délié que son père, il trouvait devant et contre lui un adversaire d'une prodigieuse finesse, le roi de France Louis XI, redoutable ennemi contre lequel il aurait fallu lutter d'habileté et à qui il ne pouvait opposer que ses armées et sa propre bravoure.

Avec un tel prince, les artistes flamands se virent réduits à chercher par eux-mêmes leur subsistance. Le duc Charles les accueillait volontiers et avec beaucoup d'affabilité, mais sa sympathie n'allait pas jusqu'à la commande de tableaux. Les ressources du trésor ducal passaient toutes à lever des armées contre le roi de France : les églises n'en recevaient qu'une partie infime.

On conçoit donc que nul des grands peintres

HUGO VAN DER GOËS 53

flamands vivant à cette époque, n'ait obtenu le titre de "peintre et valet de chambre" laissé vacant, à la cour de Bourgogne, par la mort de Jean van Eyck.

Van der Goës, aussi bien que tout autre, eut pu briguer l'emploi; c'est à peine si le prince le connaît; en tout cas, s'il lui donne son portrait à peindre, on ne trouve aucune trace d'une rémunération quelconque ni même d'une commande de tableau dans les livres de trésorerie de la Cour de Bourgogne.

LE TRYPTIQUE PORTINARI.

A l'époque où Van der Goës se trouvait à Bruges pour les travaux que nous avons dit, vivait dans cette même ville un homme considérable, appelé Thomas Portinari.

Bruges était alors une ville très importante par son mouvement maritime et ses transactions commerciales. Ce personnage y remplis-

54 HUGO VAN DER GOËS

sait les fonctions de " facteur " ou agent de la famille des Médicis, titre correspondant à peu près à celui de nos modernes consuls.

Ce Thomas Portinari était à la fois homme de grande piété et de goût éclairé. Il aimait la peinture comme un Florentin de l'époque des Médicis pouvait l'aimer, c'est-à-dire avec passion. La naïveté de la peinture flamande, si différente de la peinture italienne, l'enthousiasmait. Il résolut de doter son pays d'une œuvre de cette école. Il était riche et les peintres habiles ne manquaient pas à Bruges. Le choix qu'il fit de Van der Goës est la meilleure preuve que celui-ci jouissait déjà d'une grande réputation, Portinari ayant évidemment jeté son dévolu sur le plus réputé des artistes d'alors.

Ce rétable était destiné par Thomas Portinari à orner l'autel de l'église Santa Maria Nuova, petit édifice servant d'oratoire à l'un

LE TRYPTIQUE PORTINARI (*volet de droite*)

(Musée des Offices, Florence)

Ce deuxième volet n'est pas moins remarquable que les deux autres. Les personnages y ont une expression de vie admirable, et représentent la femme du donateur, accompagnée de sa patronne, et les deux fillettes de Portinari, agenouillées, contemplant la scène de la Nativité.



HUGO VAN DER GOËS 57

des hôpitaux de Florence et dont les Portinari étaient les fondateurs et protecteurs.

L'œuvre de Van der Goës décora longtemps ce maître-autel ; elle se trouvait encore tout récemment dans l'église, mais divisée. Le panneau central représentant *l'Adoration des Bergers* décorait avait été placé dans la nef gauche ; les volets, où le peintre a représenté Portinari et sa famille, occupaient la nef de droite.

On les a aujourd'hui réunis et transportés à la Galerie des Offices où elles s'offrent dans un jour excellent à l'admiration des amateurs d'art.

Le panneau central du tryptique est consacré à *l'Adoration des Bergers*. Dans un paysage garni à gauche de monuments qui n'ont rien de biblique, la Vierge est agenouillée, les mains jointes, devant l'Enfant-Jésus étendu à terre. Non loin d'elle, dans une attitude de prière et appuyé contre une colonne, saint Joseph

58 HUGO VAN DER GOËS

assiste à la scène. Dans l'espace que laissent deux colonnes, l'âne et le bœuf passent leur tête. En face de la Vierge, sur la droite du tableau, se pressent les bergers, recueillis ou curieux, venus pour adorer le Messie vers lequel ils ont été conduits par l'étoile. A cette épisode légendaire concourent une quantité d'anges qui viennent se grouper autour de l'Enfant-Dieu ; les uns sont vêtus de lin, les autres portent de belles robes de brocart ; on en aperçoit qui se hâtent, les ailes déployées, d'accourir vers l'étable sainte.

L'ensemble de cette composition est d'un charme exquis. On peut reprocher au visage de la Vierge une certaine vulgarité flamande, mais son attitude est si vraie, son air de maternelle tendresse si éloquent ! Et quelle beauté de coloris, quelle admirable distribution de la lumière et des ombres !

Comme tous les Primitifs, Van der Goës

HUGO VAN DER GOËS 59

s'inquiète peu d'exactitude dans le paysage ou l'architecture. Les monuments placés par le peintre dans son tableau, il les a pris autour de lui, dans cette ville de Bruges où il exécutait son rétable. Que lui importe et, après tout, qu'importe la vraisemblance, et même la vérité historique lorsque se trouve réalisée cette vérité éternelle, celle de l'âme et de la physiologie humaine, scrupuleusement et magnifiquement exprimées !

Le volet de gauche du tryptique nous montre le donateur et deux de ses enfants agenouillés au pied d'une colline et tournés vers le panneau central, semblant assister, eux aussi, au grand événement de la naissance du Christ. Derrière eux sont les saints protecteurs de la famille Portinari, saint Antoine et saint Mathieu.

Ces trois figures — celles de Thomas Portinari et de ses deux patrons — sont traitées

60 HUGO VAN DER GOËS

admirablement. On s'accorde également à reconnaître la joliesse d'attitude des deux enfants qui prient un peu en arrière de leur père.

De l'autre côté du panneau central, sur le volet de droite, Van der Goes a représenté la donatrice, femme de Thomas Portinari, les mains jointes et faisant face à son mari. Un peu en arrière, une fillette, celle du couple Portinari, semble se désintéresser un peu de la scène de l'adoration et elle paraît plus occupée à suivre des yeux ses deux frères agenouillés dans le panneau de gauche. Derrière le groupe se tiennent debout, vêtues à la flamande, c'est-à-dire couvertes de robes lourdes et somptueuses, les saintes patronnes des deux orantes, sainte Madeleine et sainte Marguerite. Tout cela est d'un art infini comme composition et d'une incomparable beauté de dessin et de couleur.

HUGO VAN DER GOËS 61

Dans ce volet, le paysage est beaucoup plus important que dans les deux autres. Van der Goës y fait preuve d'une maîtrise remarquable. Il semble qu'il se plaise à la minutieuse reproduction d'un coin de nature. C'est un paysage de Flandre et non pas de Judée, mais c'est une merveille véritable. Van der Goës s'y montre, comme paysagiste, égal à Jean van Eyck et ce volet du tryptique rivalise avec le paysage de *la Madone du Chancelier Rolin*, du Louvre.

Le tryptique Portinari passe, à tort ou raison, pour avoir été l'œuvre capitale de Van der Goës; il est en tout cas admirable et constitue l'un des plus beaux joyaux de la Galerie des Offices, pourtant si riche en chefs-d'œuvre. Il donne la véritable mesure du talent de son auteur. Les scènes sont habilement distribuées, l'expression des têtes est pleine de vérité, les accessoires sont traités avec beaucoup de soin et de délicatesse. La

62 HUGO VAN DER GOËS

carnation est, ou claire avec des ombres grisâtres, ou d'un reflet rouge, avec des ombres brunes fortement accusées. C'est mieux qu'une œuvre, c'est un chef-d'œuvre.

LE CLOITRE, LA FOLIE ET LA MORT.

Quand il eut terminé le tryptique commandé par Portinari, Van der Goës rentra à Gand où il reprit ses travaux ordinaires, peignant des tableaux pieux représentant presque toujours des *Vierges portant l'Enfant-Jésus sur les bras*.

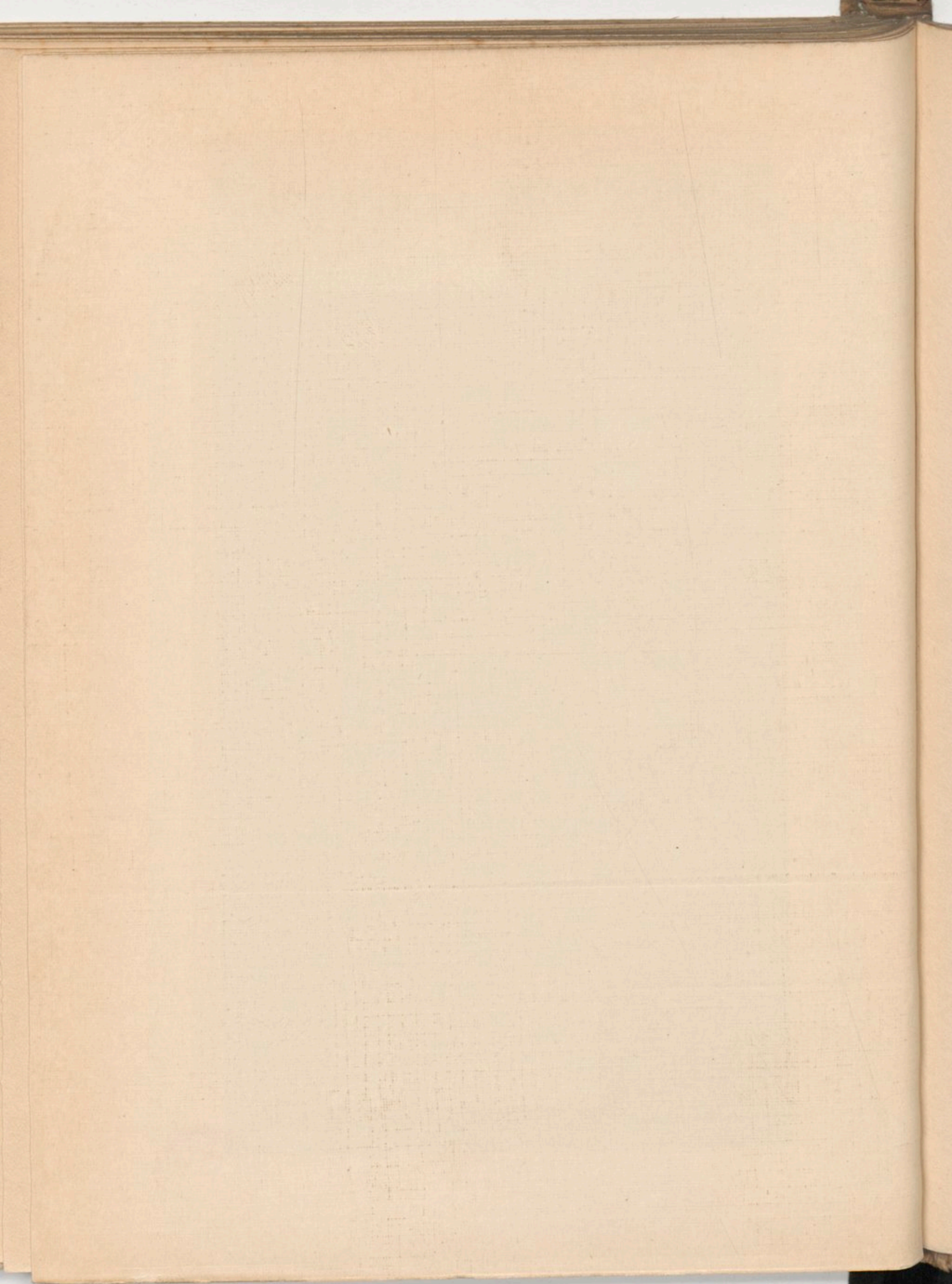
Il dut travailler aussi pour les riches particuliers de la ville. On lui attribue bon nombre de portraits, mais l'absence de signature, ainsi que certaines particularités de facture étrangères à sa manière connue, ne permettent pas d'exprimer une certitude. Plusieurs de ces portraits, vraisemblablement, sont de lui, mais l'affirmer serait trop hasardeux.

LE TRYPTIQUE PORTINARI (*volet de gauche*)

(Musée des Offices, Florence)

Le tryptique avait été commandé à Van der Goës par Portinari, marchand italien établi dans les Flandres, pour décorer l'église de Santa Maria Nuova, à Florence. Le volet de gauche représente le donateur en prière avec ses deux fils, tandis que les saints, protecteurs de la famille, se tiennent debout derrière eux.





HUGO VAN DER GOËS 65

On en est même venu à discuter des tableaux portant sa signature. C'est ainsi que la Pinacothèque de Munich possède un *Saint Jean dans le Désert*, qui porte cette inscription : Hugo V. D. Goës, 1472. Le Précurseur du Christ est assis près d'une source, dans un paysage boisé et montueux. Le sujet est traité dans la manière nette et vigoureuse du maître, et l'on y remarque quelques réminiscences d'un des panneaux de *l'Adoration mystique*, de Van Eyck, dont il était l'admirateur.

Il semble que nulle contestation ne soit possible au sujet de cette œuvre. Cependant, l'administration de la Pinacothèque paraît considérer la signature comme une supercherie et bon nombre de critiques allemands s'accordent à attribuer ce tableau comme étant de la main de Hans Memling.

Vers 1476, Van der Goës prend tout à coup

66 HUGO VAN DER GOËS

une résolution extrême et inattendue. Il entre en religion. Il quitte Gand pour aller s'enfermer dans le prieuré de Rouge-Cloître, de l'ordre des Chanoines réguliers de Saint-Augustin.

On a beaucoup discuté, sans se mettre d'accord, sur les mobiles qui poussèrent le peintre à quitter le monde pour revêtir la bure monastique. Fût-il touché de la grâce comme l'affirme le plus grand nombre? Le fait n'a rien qui puisse surprendre à une époque de foi ardente comme le xv^e siècle. Au contraire, se retrancha-t-il du monde pour cacher dans le cloître une douleur profonde, une peine ingué-rissable, une blessure cruelle causée par une main de femme? Voulut-il étouffer sous le froc les battements trop forts d'un cœur épris et trouver dans la pénitence et la prière l'oubli d'une image trop chère? Cette opinion est acceptée par un grand nombre de critiques et

HUGO VAN DER GOËS 67

la fin dramatique de l'artiste lui apporte une sérieuse vraisemblance.

Quoi qu'il en soit, Van der Goës est accueilli les bras ouverts par le prieur qui l'admet au nombre des novices et lui témoigne les plus grands égards.

Il n'est d'ailleurs pas un novice ordinaire. Il arrive au couvent précédé d'une grande réputation d'artiste. On le traite un peu en personnage. Sans qu'il le sollicite, on lui accorde certaines faveurs peu compatibles avec l'existence monastique, comme par exemple de fréquenter la chambre des hôtes ou quartier des étrangers, pour y converser et banqueter avec les nombreux laïques qui viennent pour visiter ou admirer ses œuvres.

C'est de cette époque, apparemment, que datent certaines toiles qui semblent pouvoir lui être attribuées, notamment : *Marie debout tenant l'Enfant-Jésus qui bénit le donateur*

68 HUGO VAN DER GOËS

agenouillé. Ce tableau se trouve aujourd'hui à Alton-Towes, dans le Straffordshire.

Le Musée de Berlin possède un grand nombre de panneaux d'une authenticité douteuse, mais qu'on attribue un peu légèrement à Van der Goës, malgré d'évidentes fautes de technique dont on ne trouve aucune trace dans ses œuvres indiscutables.

Nous retrouvons au Musée de Bologne une des nombreuses *Vierge avec l'Enfant-Jésus* que Van der Goës dut surtout multiplier pendant sa période monastique.

Le musée de Bruges possède un tableau de Van der Goës, intitulé *La Mort de la Vierge*. Toutes les qualités du grand artiste se retrouvent dans cette œuvre, dont nous donnons une reproduction dans ce volume. Ici apparaît de façon très nette l'effort de Van der Goës, déjà signalé par ailleurs, pour assouplir son art et l'incliner vers l'expression des sentiments.

HUGO VAN DER GOËS 69

Le premier, Van der Goës adoucit l'habituelle rudesse de la peinture flamande, son réalisme s'accompagne par endroits de touches délicates et attendries. Considérons *la Mort de la Vierge* : les personnages, si curieusement groupés autour du lit où agonise la Vierge, conservent dans les attitudes et la physionomie toute la précision et la fermeté de dessin, héritées de Van Eyck ; les expressions de la douleur, éparses sur ces visages consternés, y sont rendues avec cette force de réalisme qui, dans certaines œuvres de cette époque, provoquent presque du malaise. Mais à côté de ces têtes désolées ou graves, se détachent deux visages d'une sérénité qui fait penser aux plus mystiques des Italiens : ce sont le visage de la Vierge et celui du personnage agenouillé à son chevet et qui doit être l'apôtre saint Jean. Sur les traits de ce dernier se confondent les deux sentiments de la dou-

70 HUGO VAN DER GOËS

leur et de l'émotion tendre : douleur de cette mort qui enlève à la terre la mère du Christ, émotion admirative devant cette sérénité de la Vierge voyant déjà s'ouvrir le Ciel. Quelque belle que soit la tête de l'Apôtre, rien n'approche comme douceur de ce visage de la Vierge mourante. On chercherait vainement, dans toute la peinture primitive flamande, une expression plus suave, plus extatique : le visage calme dit la tranquille certitude de l'éternel bonheur, les yeux brouillés par l'agonie mais tournés vers le Ciel aperçoivent déjà les bras ouverts du divin Fils qui va la recevoir pour la conduire vers le trône de gloire. Quelle beauté dans tous ces traits, quelle vérité dans l'attitude !

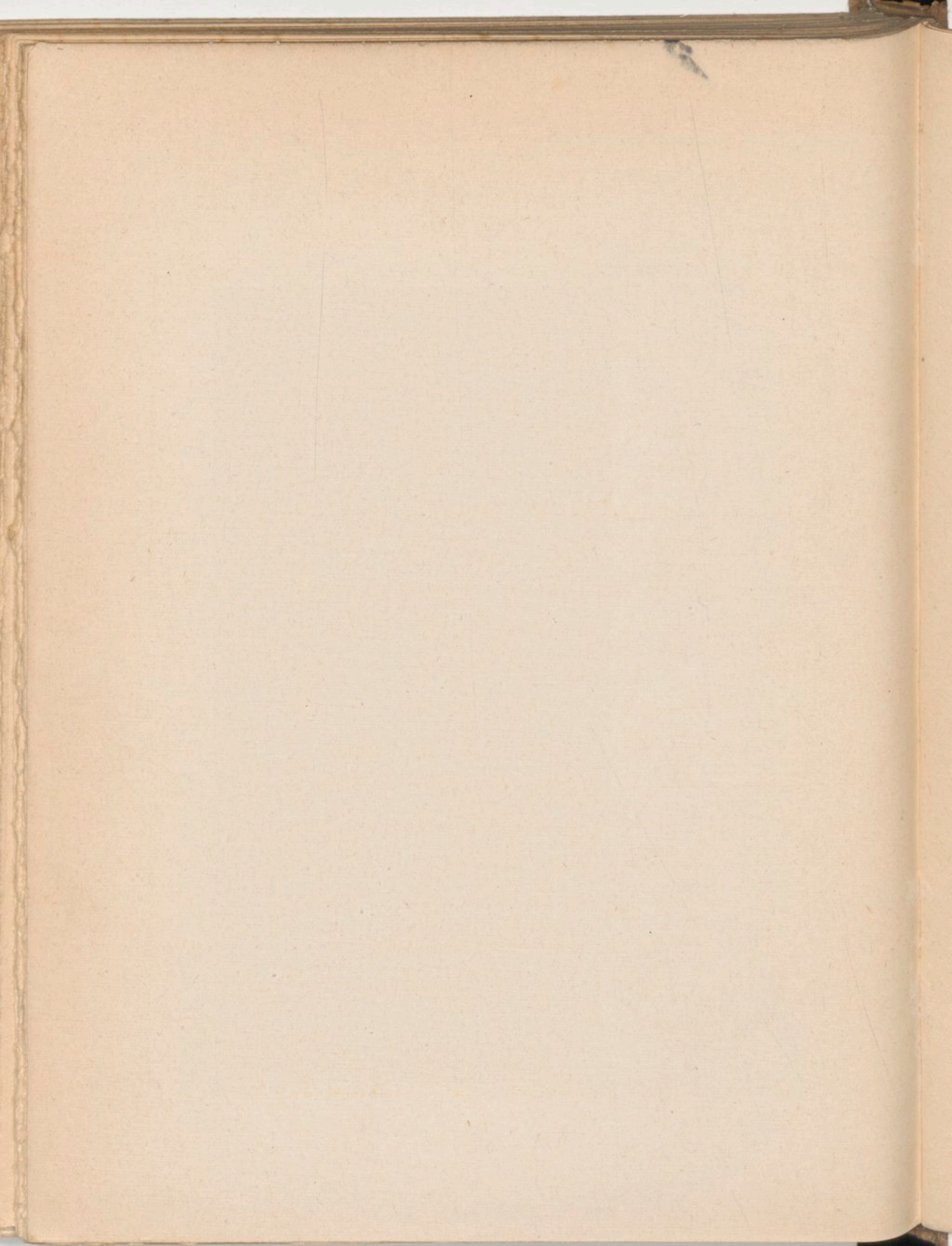
Au-dessus du lit, dans un nuage qui semble s'ouvrir sur la Cité céleste, le Christ agenouillé, entouré d'anges, se penche vers sa Mère et semble assister lui aussi à cette douce agonie.

La VIERGE TENANT L'ENFANT JÉSUS

(Pinacothèque de Munich)

Ce tableau, dont le sujet a tenté presque tous les peintres depuis les Primitifs jusqu'à nos jours, Van der Goës lui-même l'a traité plusieurs fois et toujours avec le même bonheur. Remarquer la beauté sereine de la Vierge contemplant son Fils tandis qu'un ange, à côté d'elle, lui tend une fleur.





HUGO VAN DER GOËS 73

Ce qu'on pourrait reprocher à ce tableau, c'est le trop grand amoncellement de personnages dans un petit espace, mais l'intérêt que présente en détail chacune de ces têtes fait passer condamnation sur ce défaut. Si l'œuvre manque un peu d'air, elle n'en est pas moins d'un très grand caractère.

Il semble superflu de rappeler avec quel art Van der Goës savait manier les coloris les plus violents et les plus contradictoires, pour les unir en un ensemble harmonieux.

L'occasion est bonne, à propos de ce tableau, pour signaler avec quelle ignorante naïveté les peintres du xv^e siècle traitaient les sujets tirés des Écritures. Ils ne s'embarrassaient ni de traditions, ni de documents. Que les personnages de l'époque évangélique fussent vêtus autrement que les bourgeois de Bruges, cela leur importait peu. Ils prenaient autour d'eux leurs modèles, de même qu'ils

74 HUGO VAN DER GOËS

empruntaient aux différentes coutumes alors en usage les détails de leurs cérémonies. C'est ainsi que l'on voit, dans *la Mort de la Vierge*, une sorte d'officiant revêtu d'une chasuble qui prend des mains d'un assistant un de ces cierges que l'on allumait jadis et que l'on allume encore dans certains pays, au chevet des moribonds. Le lit, également, est du bel et solide meuble flamand et Van der Goës, sans doute, eut mal compris qu'on put imaginer une autre couche que celle-là.

Le Musée d'Anvers possède un *Thomas Portinari* qui date de quelques années auparavant — de l'époque où Van der Goës, alors à Bruges, peignait son célèbre rétable. Ce portrait lui servit peut-être de maquette pour sa figure du donateur. Il est d'une très belle facture et très vivant comme expression.

A Pistoie, près de Florence, une *Vierge avec l'Enfant-Jésus* porte les initiales H. G. Aucun

HUGO VAN DER GOËS 75

doute ne peut subsister au sujet de son authenticité, cette œuvre est manifestement du grand Flamand.

La Cour impériale de Paris possédait un *Crucifiement* que l'on considérait comme une œuvre de Van der Goës. Certaines particularités d'exécution rappellent sa manière, mais le tableau paraît remonter à 1452, époque à laquelle le peintre n'avait encore rien produit et ne pouvait rien produire, à moins de supposer qu'il fut un phénomène de précocité.

Sur son séjour au couvent du Rouge-Cloître nous sommes renseignés par un chroniqueur, du temps, Gaspard Ofhuys, qui fut novice en même temps que lui et dont l'œuvre vient d'être retrouvée récemment.

C'est par lui que nous connaissons la célébrité qui s'attachait au nom de Van der Goës, à cette époque. On le considérait comme le chef de l'école flamande. Les grands seigneurs

76 HUGO VAN DER GOËS

de Bruxelles visitaient fréquemment Rouge-Cloître pour le voir et Maximilien lui-même, le gendre de Charles le Téméraire, le chevaleresque empereur qui, depuis, encouragea le célèbre Dürer, rendit cet hommage au talent de Van der Goës.

Ces marques d'estime témoignent du rang que les grands artistes de ce temps occupaient dans la société. Quoique simples membres des corps de métiers, appartenant à la bourgeoisie ou au peuple, ils étaient recherchés, respectés et admirés.

L'admiration soulevée par Van der Goës ne fit que grandir dans sa retraite. Quand il mourut, il avait des commandes pour neuf années. " Il était si renommé dans l'art de la peinture, déclare Othuis, qu'en deçà des montagnes, à ce que l'on disait, on n'aurait pu trouver son pareil ".

Il méritait d'ailleurs cette réputation, car

HUGO VAN DER GOËS 77

ses qualités morales étaient au niveau de son habileté professionnelle.

Passionné pour l'étude, on le voyait toujours plongé dans la lecture; surchargé de travaux, il s'inquiétait avant tout de tenir ses engagements et de ne livrer que des œuvres parfaites.

La règle fléchissait facilement pour Van der Goës, grâce à l'intelligente affabilité du prieur et au grand désespoir des moines, rigides esclaves de l'observance. Le peintre put s'absenter fréquemment du cloître. En 1480, il fut appelé à Louvain par le magistrat de cette ville pour évaluer un tableau du célèbre Thierry Bouts, laissé inachevé.

Quelque temps après, il partait pour Cologne, en compagnie de son frère Nicolas Van der Goës, novice comme lui au Rouge-Cloître.

Dans le voyage de retour, il fut atteint, pendant la nuit, d'un accès de folie furieuse et il se serait tué si on ne l'en avait empêché de

78 HUGO VAN DER GOËS

force. On parvint cependant à le ramener à Bruxelles et on réussit à calmer son excitation en exécutant devant lui de la musique.

Il fut reconduit au monastère où les soins les plus affectueux et les plus vigilants lui furent prodigués. Il se rétablit lentement et il commençait à entrer en convalescence lorsqu'il retomba de nouveau malade et il mourut en 1482, six ans après son entrée au Rouge-Cloître.

La rareté des œuvres de Van der Goës ne permet pas d'apprécier exactement toute la hauteur de son génie. Beaucoup des productions qu'on lui attribue sont apocryphes, mais le peu qui reste, notamment en Toscane, justifie la place de premier rang qu'on lui accorde parmi les Primitifs des Flandres. On doit admirer sans réserve le faire large et simple de Hugues, l'expression austère de ses figures, la vigueur de son coloris qui rachètent et au delà certaines duretés dans les contours

HUGO VAN DER GOËS 79

et le manque de transparence de ses chairs.

Comme Memling à Bruges, Van der Goës fut en Brabant le dernier chef de l'école des Van Eyck. Après lui, l'art flamand se transforme sous l'influence chaque jour grandissante de l'art italien.

Van der Goës peut être considéré comme le dernier représentant de ce délicieux art gothique qui peupla de chefs-d'œuvre ravissants les vieilles nefes du moyen âge et qui reste, après tant de siècles, comme un éclatant témoignage de ce que peut le génie humain, inspiré par la Foi.

NOMENCLATURE DES ŒUVRES
DE
HUGO VAN DER GOËS

Musée des Offices, Florence. — Tryptique Portinari. — Panneau central : l'Adoration des Bergers. — Volet de gauche : Thomas Portinari et ses deux fils avec Saint Mathieu et Saint Antoine. — Volet de droite : la Donatrice avec sainte Madeleine et sainte Marguerite.

Musée de Bologne : Vierge avec l'Enfant Jésus.

Pistoie, près Florence : Vierge avec l'Enfant Jésus.

Pinacothèque de Munich : La Vierge avec l'Enfant Jésus, à qui Sainte Catherine offre une fleur. — Saint Jean dans le désert.

Musée d'Anvers : Portrait de Thomas Portinari.

Musée de Bruges : La mort de la Vierge.

Musée de Vienne : La Vierge avec l'Enfant Jésus. — Les Lamentations.

Musée de Berlin : Nombreux panneaux (douteux).

